

Wirkung eines sieben Jahre dauernden Ortswechsels Zur ungarischen Avantgarde in Wien aus feldtheoretischer Perspektive

Im folgenden Vortrag möchte ich ein paar Thesen aus meinen bisherigen Studien zum Thema Ungarische Avantgarde in Wien aufgreifen und als Arbeitshypothesen einer umfangreich angelegten Untersuchung zur Diskussion stellen. Dabei soll die Problematik von der Perspektive der Position des Autors im literarischen Feld, der Produktionsbedingungen der Kunstwerke und des Habitus umrissen werden.

Wie alle meine bisherigen Untersuchungen knüpft auch dieser Vortrag hauptsächlich an die Theorie des Feldes nach Pierre Bourdieu an: an eine großteils empirisch fundierte Theorie, die unter anderem daran erinnert, dass die „Wirkung“ der Kunst auf die Kunst – und im Prinzip auch der „Transfer“ der Kunst oder der Kultur – ohne ein Einwirken ihrer eigentlichen „Schöpfer“, des Autors, des Verlegers, des Kritikers wohl kaum stattfinden kann.¹

Man muß nur einmal die verborgene Frage stellen, um sogleich zu sehen, daß der Künstler, der das Werk schafft, selbst innerhalb des Feldes erschaffen wird: durch alle jene nämlich, die ihren Teil dazu geben, daß er ‚entdeckt‘ wird und die Weihe erhält als ‚bekannter‘ und anerkannter Künstler – die Kritiker, Schreiber von Vorworten, Kunsthändler usw.²

Das folgende Beispiel vermag diese These vielleicht ein bisschen zu verdeutlichen. Im Werbe-Text eines sehr berühmten Verlags sind u. a. folgende Sätze zu lesen. Der auf der zweiten Seite der Romanausgabe abgedruckte Kurztext beginnt mit einem Zitat aus der *New York Times*: Der Titel „ist die größte Schöpfung unter den Romanen des zwanzigsten Jahrhunderts“. „Nach Gott“, so der dem berühmten Roman entnommene Satz des Verlegers, „hat Shakespeare am meisten geschaffen“. „Nach Shakespeare“, „fügt man anschließend hinzu, hat dieser Schriftsteller „am meisten geschaffen“.³

Die dem Ulysses beigemessene „Bedeutung“ ist zwar in erste Linie ein Produkt der im literarischen Feld stattfindenden Fachauseinandersetzungen, doch spielen dabei „außerliterarische“ Faktoren (z. B. die Medien) eine nicht zu unterschätzende Rolle. Verursacht durch die Anspielung auf ‚Gott‘ und auf die ‚New York Times‘, werden dem literarischen Diskurs zusätzliche „Klassifizierungssysteme aus dem Bereich der Macht hinzugefügt.

1 Vgl. Bourdieu, Pierre: Die Regel der Kunst. Frankfurt am Main 1999, S. 318.

2 Ebd., S. 271.

3 Vgl. Kurztext zum Roman: Joyce, James: Ulysses. Frankfurt am Main 1996, S. 2.

Eine umfassende, auch die im zitierten Beispiel vorkommende Problematik aufgreifende Untersuchung künstlerischer Werke hätte über die Analyse des Machtfeldes hinaus, sowohl die intertextuellen Verknüpfungen des zu untersuchenden Werkes zu anderen Werken als auch die Struktur⁴ des literarischen Feldes bzw. die vom Autor darin eingenommene Position zu den anderen Autoren zu (re-)konstruieren; ein Vorgang, dessen Grund mit Bourdieu in der zwischen den zwei Räumen vorliegenden Homologie zu verorten ist, u. a. darin, dass zwischen den im Werk unternommenen Positionierungen (zum Beispiel die Wahl einer bestimmten Gattung oder Thematik) und der in der entsprechenden Zeit dem Autor zukommenden Stellung im literarischen Feld bestimmte Zusammenhänge vorliegen. Die literarischen Mittel und Interessen eines arrivierten Autors zum Beispiel hängen mit seiner prominenten Stellung, seiner hohen Anerkennung zusammen:

Der Prozeß, der die Werke im Gefolge hat, ist das Produkt des Kampfs zwischen den Akteuren, deren Interessen sich je nach ihrer Position im Feld, die von ihrem spezifischen Kapital abhängig ist, auf den Erhalt, das heißt auf Routine und Routinisierung, oder auf die Subversion richten, welche häufig im Gewand der Rückkehr zu den Ursprüngen, zur ursprünglichen Reinheit, und der häretischen Kritik auftritt.⁵

Das Schlusskapitel einer feldtheoretisch angelegten Untersuchung der Kunstwerke ließe sich auf die (Re-)Konstruktion des Habitus zuspitzen; auf eine Auseinandersetzung, die den Zusammenhang zwischen den in einem bestimmten Feld jeweils eingenommenen Positionen des Autors (oder der Autorin), die immanente Struktur seiner Werke und die in das literarische Feld herein geholten „Dispositionen“ (Herkunft, Bildung usw.) des Autors zum Gegenstand hätte. Unter dem Habitusbegriff ist eine Art „vereinheitlichendes“, routinehaft zum Einsatz kommendes System der Dispositionen einer Person zu verstehen:

Als Produkt der Geschichte produziert der Habitus individuelle und kollektive Praktiken, also Geschichte, nach den von der Geschichte erzeugten Schemata; er gewährleistet die aktive Präsenz früherer Erfahrungen, die sich in jedem Organismus in Gestalt von Wahrnehmungs-, Denk und Handlungsschemata niederschlagen und die Übereinstimmungen und Konstanz der Praktiken im Zeitverlauf viel sicherer als alle formalen Regeln und explizite Normen zu gewährleisten suchen.⁶ [...] [D]a der Habitus eine unbegrenzte Fähigkeit ist, in völliger (kontrollierter) Freiheit Hervorbringungen – Gedanken, Wahrnehmungen, Äußerungen, Handlungen – zu erzeugen, die stets in den

4 Zur Ermittlung der Struktur ließen sich u.a. folgende Merkmale heranziehen: Welchen literarischen Gattungen kommen ‚hohe‘ bzw. ‚niedere‘ Anerkennung in einer bestimmten Zeit im Feld zu? Von welcher Seite der Macht (Staat, Akademie, Verleger usw.) muss eine Anerkennung kommen, bis ein Autor als anerkannt gilt? Wie hoch oder niedrig darf die Zahl der Leser sein, oder bei welchem Verlag und wie oft muss jemand publizieren, damit er oder sie als anerkannt gilt?

5 Bourdieu, Pierre: *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*. Frankfurt am Main 1998, S. 64.

6 Bourdieu, Pierre: *Sozialer Sinn*. Frankfurt am Main 1993, S. 101.

historischen und sozialen Grenzen seiner eigenen Erzeugungen liegen, steht die konditionierte und bedingte Freiheit, die er bietet, der unvorgesehenen Neuschöpfung ebenso fern wie der simplen mechanischen Reproduktion ursprünglicher Konditionierungen.⁷

Das ungarische Avantgardesubfeld in Wien

Nach dem Zusammenbruch der Räterepublik wanderten Ungarns linksstehende Politiker, Intellektuelle und Künstler mehrheitlich nach Wien aus. Vorwiegend die aus heutiger Sicht als „bedeutend“ eingestuften Künstler unter ihnen haben es geschafft, ihre literarische Arbeit fortzusetzen und sogar zu erweitern: Nicht länger als zwei bis drei Jahre dauerte es, bis in ihren Werken wesentliche Änderungen deutlich wurden und es in der Folge zu Änderungen in der gesamten Struktur des literarischen Feldes Ungarns kam. Es trat vor allem bei Kassák ein Wandel in der Kunstauffassung ein, die durch die Abwendung von der engagierten Kunst und der „Hinwendung zum 'Abstrakten'“ gekennzeichnet ist.⁸

Zur Erforschung dieses durchaus einmaligen Phänomens der österreichischen und ungarischen Kunstgeschichte, unter anderem des Umstandes, dass im Exil die künstlerische Tätigkeit nicht nachließ, sondern gesteigert werden konnte, reicht es weder aus, von der gemeinsamen Geschichte dieser beiden Länder auszugehen, noch würde ein a-historischer, rein auf der Werkstruktur basierender Zugang, die vorgegebene Problematik lösen können. Vergegenwärtigt man sich jedoch, dass bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts der westeuropäische, allen voran der französische Kunstbetrieb den Konflikt zwischen der *L'art pour l'art* und der Avantgarde hinter sich hatte und (im Zuge weiterer Differenzierungen) ein eigenständiges *Avantgardefeld* entstanden war,⁹ so ist damit ein Kontext abgesteckt, der sich als Ausgangsbasis für die gestellte Problematik zu eignen scheint. Diese Ausgangsbasis ist das in Wien vom *Ma-Kreis* zum Teil vorgefundene und zum Teil mitgestaltete literarische Subfeld der transnationalen Avantgarde im allgemeinen; ein autonomer künstlerischer Raum, in dem zuallererst eine Konkurrenz zwischen den etablierten und den nicht-etablierten Avantgardisten stattfand.

Das künstlerische Feld lässt sich auf zwei umfangreiche Subfelder unterteilen: auf das „Subfeld der limitierten Produktionsweisen“ und auf das der „Großproduktion“. „Orthogonal zu diesem Hauptgegensatz verläuft ein sekundärer, die Qualität der Werke und die soziale Zusammensetzung des entsprechenden Publikums abbildender Gegensatz. Am Pol der größten Autonomie, das heißt bei den Produzenten für Produzenten, wird er von der etablierten Avantgarde (in den Achtzigerjahren zum

7 Ebd., S. 103.

8 Vgl. Deréky, Pál (Hg.): *Lesebuch der ungarischen Avantgardeliteratur*. Wien / Budapest 1996, S. 61.

9 Vgl. Bourdieu, Pierre : *Das Feld des Fin de siècle*. In: Bourdieu 1998, S. 66-69.

Beispiel den Parnassians und in geringerem Maße den Symbolisten) und der kommenden Avantgarde (den Jungen) bzw. der alternen, aber nicht etablierten Avantgarde gebildet [...]»¹⁰

Als Gegenstand der geplanten ausführlichen Untersuchung soll ein innerhalb des gesamten transnationalen Avantgarderaum 1920 in Wien entstandenes und 1927 in Budapest zerfallenes Avantgarde-Subfeld rund um Lajos Kassák definiert werden; ein relativ autonomer Raum, in dem die Verteilung der Positionen eine völlig neue Form annahm: Während vor 1920 Lajos Kassák und seine Verbündeten in der Hierarchie der Positionen (des gesamten literarischen Feldes Ungarns) eine untere, „häretische“ Position einnahmen, rückten sie in diesem, von den Exilavantgardisten gegründeten neuen literarischen Subfeld auf die obersten Positionen auf. Entsprechend den mit dieser neuen Stellung einhergehenden allgemeinen Interessen, richteten sie sich nicht mehr gegen die etablierten Künstler der klassischen Moderne Ungarns, sondern auf den Erhalt ihrer erreichten Position, die hauptsächlich von den „Attacken“ der nicht etablierten Avantgardisten, den Vertretern der Tendenzkunst oder des Proletkultes, u. a. von Erzi Újvári, Sándor Barta, Aladár Komját und Béla Uitz belegt und gefährdet war. Ihre unmittelbaren Konkurrenten, waren nun jene Avantgardekünstler, die sich – gerade wegen ihrem Hang zur Heteronomie – nicht etablieren konnten. Es handelt sich um Künstler, denen diese nun etablierte Avantgarde Kassáks, sein Konstruktivismus, wiederum als bürgerliche L'art pour l'art verdächtig und somit zu bekämpfen galt.

Der Kunstmarkt und das Kunstwerk

Werden gegenwärtig die in Wien produzierten Werke Kassáks den bedeutendsten der ungarischen Literatur zugeordnet, so wird der Ursprung einer solchen Argumentation in dem Autonomieprinzip zu suchen sein. Zwar impliziert die Autonomie der Kunst einen wichtigen Faktor ihrer eigenen Qualität, doch gleichzeitig auch jenen Standpunkt, der die Kunstproduzenten und Kunst-Klassifizierer (-Kritiker, -Historiker usw.) miteinander verbindet oder, wenn dieses gemeinsame Klassifizierungssystem fehlt, eben trennt. Die Herkunft dessen, was die zeitgenössischen Beobachter in den in Wien produzierten Werken eher (als in den davor oder danach entstandenen) anspricht, lässt sich in den seinerseits von Kassák vorweggenommenen und den heute geltenden Kunstprinzipien lokalisieren.¹¹ In Prinzipien allerdings, die (wie alle anderen auch) auf bestimmten zeitlich und räumlich begrenzten sozialen Übereinkünften beruhen: „Wenn die Dinge und die Köpfe (oder das Bewusstsein) unmittelbar aufeinander abgestimmt sind“, führt Bourdieu

10 Ebd., S. 67.

11 Zum Beispiel die Bevorzugung der Form gegenüber dem Inhalt.

aus, „das heißt wenn das Auge Produkt des Feldes ist, auf das es sich bezieht, erscheint ihm dieses Feld mit allen von ihm angebotenen Produkten als unmittelbar mit Sinn und Wert versehen.“¹² (Im Gegensatz zur aktuellen Situation haben Kassáks zeitgenössische Kritiker seinen konstruktivistischen Werken wenig Sinn und Wert beigemessen.)

Selbstverständlich misst man ihm nicht von allen Standpunkten aus den gleichen Wert zu, dennoch gilt das Poem *das pferd stirbt und die vögel fliegen aus* als eine gut gelungene Vorwegnahme dessen, was im heutigen Kunstbetrieb im Allgemeinen Geltung hat. Das Gedicht ist abstrakt und anscheinend interessant genug, um diverse Interpretationen in Gang zu setzen. Einen Eckpfeiler zahlreicher Auseinandersetzungen bildet die Frage, ob es sich bei diesem Werk um die Erzählung der eigenen Entwicklung des Autors oder um eine Fiktion handelt.

Im Gedicht *das pferd stirbt und die vögel fliegen aus* ist das „Ich“ noch relativ einheitlich konstruiert: „Als Ich-Dissimulation kann sie [die Situierung] nicht bezeichnet werden, geht es doch“, führt Pál Deréky (ohne darauf weiter einzugehen) aus, „um die Beschreibung der eigenen Entwicklung.“¹³ In seiner Kritik an der „Bernáth-Csúri-Analyse“¹⁴ hebt Ernő Kulcsár-Szabó unter anderem hervor, dass es in diesem Poem nicht (wie die das Autorenpaar betont) um die Konstruktion eines „aufbauenden“ Prozesses des „Zum Dichter-Reifens“ gehe, sondern im Gegenteil, in das Gedicht wird „das Paradigma einer *abbauenden* Konstruktion eingeschrieben“.¹⁵ Während das Autorenpaar in der im Poem geäußerte Aussage „ich bin LAJOS KASSÁK“ gleich ein einheitliches, „das großartige Bild des Bewusst-Werdens eines absoluten Dichter-Bewusstseins“ sieht, bedeutet dasselbe für Kulcsár „einen bloßen Eigennamen“, ein sich von allen Rollen losgelöst habendes, im Raum des Werkes agierendes Subjekt, eine fiktive Figur, der kein „Gesicht“ zu verleihen ist.¹⁶

Obwohl zahlreiche Indikatoren dagegen sprechen kann man sich kaum darüber hinwegsetzen, dass dieses Gedicht doch Merkmale aufweist, die an die (selbst)biographische Schreibweise erinnern. Die von Károly Csúri und Árpád Bernáth thematisierte „Entwicklungslinie“ – der Entwicklungsweg vom „Kassákchen“ zu „Lajos Kassák“ – kann

12 Vgl. Bourdieu, Pierre: Die historische Genese einer reinen Ästhetik. In: Wulf, Ch.: Praxis und Ästhetik. Frankfurt am Main 1993, S. 18.

13 Vgl. Deréky, Pál: Ungarische Avantgarde-Dichtung in Wien 1920-1926. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 1991, S. 56.

14 Mit dieser Bezeichnung bezieht sich Kulcsár auf die zwei ausführlichen Analysen des Gedichtes des Autorenpaares: Vgl. Csúri, Károly: A Kassák-vers embléma szerkezete. Sowie Bernáth, Árpád: A motívum-struktúra és az embléma-struktúra kérdéséről, in: Formateremtő elvek a költői alkotásban. Budapest 1971, S. 439-501.

15 Vgl. Kulcsár-Szabó, Zoltán: Az elidegenített nyelv „beszéde“ (Die „Rede“ der entfremdeten Sprache). In: Kabdebó, Lóránt u. a. (Hg.): Tanulmányok Kassák Lajosról. Újraolvasó-sorozat. Budapest: Anonymus 2000, S. 28.

16 Ebd., S. 27-28.

durchaus als Indikator für eine mehr oder minder linear konstruierte Lebensgeschichte gelesen werden.¹⁷

Tatsache ist es, dass Kassák bereits in Wien, etwa zwei Jahre nach der Entstehung des Poems angefangenes selbstbiographisches Prosawerk, genauer, dessen entsprechender, den Fußmarsch nach Paris schildernder Teil, gänzlich in Kontrast zu diesem Gedicht steht und im Zeichen des Glaubens an die lineare Konstruierbarkeit der eigenen Lebensgeschichte einzuordnen ist.

Es liegen nachvollziehbare Argumente vor, um die Annahme zu bestärken, dass Kassáks zuerst entstandene „Lebensgeschichte“ (das Poem) deswegen so ausfiel, wie sie ausfiel, nämlich dadaistisch und im Grunde anti-biographisch, weil sie 1922 in seiner eigenen Zeitschrift (2 x 2), für eine kleine avantgardistisch interessierte Leserschaft angeboten wurde; die einfacher konstruierte Lebensgeschichte (das Prosawerk) bot er hingegen – entsprechend dem in der Zeit in Ungarn vorherrschenden literarischen Feldzustand – dem traditionelleren *Nyugat*(-Leser) an.¹⁸ (Eine der Grundlegenden Eigenschaften des Habitus liegt eben darin, eine derartige Handlung ohne Kalkül zu vollstrecken.)

Ergänzung

Nach der Präsentation dieses Vortrages sind vier Jahre vergangen. In dieser Periode konnte einiges von dem oben geschilderten Forschungsvorhaben realisiert und veröffentlicht werden. Als Ergänzung möchte ich aus meinen letzten zwei Projekten eine kurze Zusammenfassung anschließen.

Für die für eine Interpretation einer Erzählung oder eines Romans erforderliche Selektivität des Kontextes bedarf es nach diesem Konzept auch der Untersuchung des Zusammenhangs zwischen dem Raum der Werke (etwa die Analyse von Form, Handlung oder Rolle, Status, Identität der Protagonisten) und dem Raum des Autors. Wobei sich die Analyse des Raums des Autors hier aus folgenden Arbeitsschritten zusammensetzt: a) aus der Rekonstruktion des primären Habitus, b) der Struktur des Feldes, in dem

17 Es lassen sich zwei weitere Argumente dazu anführen: (a) Die im Gedicht angewandte Verfahrensweise („Kassákchen“/„Lajos Kassák“) erinnert an Sándor Petőfis ähnlich aufgestellte Formel: an die lineare Entwicklung von „Kukorica Jancsi“ zu „János Vitéz“; (b) Kassáks nach dem Gedicht entstandenes selbstbiographisches Prosawerk – (auf Deutsch) „Als Vagabund unterwegs“ – steht entstehungsgeschichtlich wie auch inhaltlich in unmittelbarem Zusammenhang mit der Existenz dieses Poems.

18 Mehr dazu in: Péter, Zoltán: Von der Spitze eines autonomen Feldes. Entwurf eines Interpretationsmodells am Beispiel eines Avantgarde-Gedichtes von Lajos Kassák. In: Hungarian Studies 2 (2003).

der betreffende Künstler oder die betreffende Künstlerin in der zu untersuchenden Zeit wirkte, c) der darin eingenommenen Positionen und des nach jahrelangem Wirken im Feld entstandenen sekundären oder Künstler-Habitus. Die Erschließung insbesondere des primären Habitus scheint indes aufschlussreich zu sein, weil er über eine ganze Reihe von den sich in der Kindheit und in der Jugend angeeigneten sozialen Dispositionen sowie individuellen Neigungen Auskunft gibt; die, trotz maßgeblicher Determinationen nach dem Beitritt zu gleich welchem der sozialen Felder auch in den Werken individuelle Spuren, Differenzen zurücklassen. Die einfachste Erklärung für das Einbeziehen der objektiven Positionen des Autors (an der Anzahl der Buchveröffentlichungen und sämtlicher Anerkennungen, am Zitationsindex usw. gemessen) in die Werkinterpretation liegt darin, dass die in z. B. einer Erzählung geäußerten Stellungnahmen eines Protagonisten und überhaupt die Art und Weise des Werkes, sowohl nach ihrer Form als auch nach dem Inhalt, je nach besetzten Positionen (hoch/niedrig/etabliert/kommend) des Autors mehr oder minder verschieden ausfallen.

Mit Kassák betrat 1915 eine willensstarke, rebellisch und kämpferisch nach oben strebende, schöpferische Person aus der Arbeiterklasse das literarische Feld der limitierten Produktion Ungarns, und in seiner 15 Jahre umfassenden avantgardistischen Schaffensperiode veränderte er es maßgebend. Denn er baute darin eine neue und wirksame, d. h. für die nachkommende Künstlergeneration unumgängliche, Position, die der avantgardistischen Kunst, aus. Er hatte vor dem Exil zugleich mindestens auf zwei sozialen Ebenen gewirkt: in der Literatur und in der Arbeiterbewegung bzw. -Bildung. Die im Exil sich ergebenden neuen Umstände und dazu seine persönlichen Erfahrungen aus der Räterepublik haben dazu geführt, dass seine Tätigkeit im Exil praktisch auf die Kunst und auch innerhalb derer nahezu gänzlich auf die Avantgarde beschränkt blieb. Es entstand von heute auf morgen eine neue Situation, die äußeren, sozialen und politischen Bedingungen der avantgardistischen – und damit auch seiner – Kunst hatten sich etwa ab 1922 bedeutend verändert. Seine in die Kunst investierte Energie und Zeit wird im Exil die zuvor für das Soziale und Politische aufgebraachte deutlich übersteigen. All diese Änderungen – der Wegfall früherer machtspezifischer, intellektueller Einschränkungen bzw. Möglichkeiten, die Stilllegung der Aktivitäten in der Arbeiterbewegung und der Beitritt in neue Strukturen im Zuge des Exils – hatten auch eine Wandlung seiner Kunst, mithin seine Distanzierung vom Aktivismus und eine Annäherung zum Konstruktivismus, d. h. zu abstrakteren Ausdruckformen, zur Folge. Kassáks Orientierung ging auch nach 1920 mehr oder minder geographisch überallhin, wo es Avantgarde gab, sein Interesse galt jedoch immer mehr den rationalistisch-konstruktivistischen als den lyrischen, gefühlsbetonten expressionistischen Avantgardebewegungen. So landete er in der Schlussphase seiner avantgardistischen Periode beim Konstruktivismus und stand dabei der De-Stijl- und Bauhaus-Bewegung relativ nah. 1925 sah er die „neue Kunst“

in der Architektur konzentriert und verwirklicht. Dies belegen unter anderen seine Abhandlung „Az új művészet él“ [Die neue Kunst lebt] und die letzte Ausgabe der *Ma*, eine Sondernummer in deutscher Sprache, die sich ausschließlich mit den deutschsprachigen Architekten um die Arbeitsgemeinschaft „Das junge Schlesien“ beschäftigt, deutlich.

Kassák wurde im Exil kein Architekt, er hat aber interessanterweise seine aus der Kindheit stammende Neigung, zu malen, im Exil wiederentdeckt. In dieser Wende – wofür gewiss einige Aspekte aufzuzählen wären – äußert sich nicht allein seine erste künstlerische Neigung, sondern so wie unter dem Titel „Bildarchitektur“ in den 20er-Jahren gemalte Bilder zu sehen sind, erinnert einiges an seinen ersten Beruf, an die „schlichte“, aber anscheinend sehr prägende Welt oder Habitus der Schlosserei und ihre Instrumente.¹⁹

Ma war die einzige Avantgardezeitschrift Österreichs, die dem Dadaismus und dem Konstruktivismus gegenüber positiv gestimmt war und einen maßgeblichen Bekanntheitsgrad in der internationalen Avantgardeszene der 1920er-Jahre erlangen konnte. In der Periode zwischen 1910 und 1925 bestand die literarische Avantgarde Österreichs aus insgesamt 53 meistens kurzlebigen Periodika und Anthologien.²⁰ Von diesen Organen weisen mindestens 33 einen expliziten Bezug zu den Ismen auf. In keiner einzigen zwischen 1910 und 1925 herausgegebenen literarischen Zeitschrift des österreichischen Aktivismus und Expressionismus lassen sich jedoch Verknüpfungen zum Konstruktivismus nachweisen. Zweifelsohne handelt es sich um einen äußerst bemerkenswerten Umstand mit vielen und komplexen Fragen. Zum Beispiel: Wie war der gesamte Kunst- und Literaturbetrieb der Moderne Österreichs konstituiert, dass Konstruktivismus und Dadaismus, die doch alle Nachbarländer, wenn auch in unterschiedlicher Intensität, erfasst hatten, in der Literatur keinen und in der bildenden Kunst sowie in der Architektur äußerst wenig Platz hatten?

Tatsächlich deutet alles darauf hin, dass diese beiden Ismen in der österreichischen Literatur und Kunst erst nach dem Zweiten Weltkrieg wirklich heimisch werden. Der Kunstbetrieb der Moderne war anscheinend doch derart subjektbezogen und traditionstreu oder im viel zitierten Habsburger-Mythos verwickelt gewesen, dass darin eine derart objektivistische, antitraditionelle und internationale Orientierung, wie es der Konstruktivismus nun einmal war, keinen Platz hatte. Anscheinend hat die Künstler Österreichs jene Realität, die der philosophische Konstruktivismus außerhalb des Subjekts ortet, damals nicht interessiert. Und auch die gewiss oft illusorischen Ambitionen der

19 Mehr dazu Péter, Zoltán: Die Habe Lajos Kassáks im Dezember des Jahres 1919 auf dem Weg nach Wien. In: Wessely, Anna / Kokai, Károly / Péter, Zoltán (Hg.): *Habitus, Identität und exilierte Dispositionen*. (In Druck bei Nemzeti Tankönyvkiadó 2008, S. 103-121).

20 Vgl. Wallas, Armin A.: *Zeitschriften und Anthologien des Expressionismus in Österreich. Analytische Bibliographie und Register*. Bd. 1-2. München / New Providence / London / Paris 1995.

Künstler des Konstruktivismus, die Kunst von den emotionellen Inhalten vollkommen fernzuhalten, ließ die Wiener Künstler im Grunde unberührt. D. h., eine der gängigen Annahmen kann damit noch einmal bekräftigt werden: Nicht früher, sondern erst in den 1950er-Jahren, erst mit der Entstehung der *Wiener Gruppe*, kam es zu den ersten bedeutenden Anknüpfungen zum Dadaismus und zum Konstruktivismus seitens der österreichischen Literaten und Künstler.